



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PROJETO DE MONOGRAFIA

**A CRIAÇÃO DA ESPIGA DE MILHO: CAMINHOS DRAMATÚRGICOS E
COMPOSICIONAIS DA KATYANNE**

JÚLIA HORTA PAIVA

Brasília-DF

Julho de 2015

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PROJETO DE MONOGRAFIA

**A CRIAÇÃO DA ESPIGA DE MILHO: CAMINHOS DRAMATÚRGICOS E
COMPOSICIONAIS DA KATYANNE**

JÚLIA HORTA PAIVA

ORIENTADORA:

FELÍCIA JOHANSSON CARNEIRO

Brasília-DF

Julho de 2015

DEDICATÓRIA

Dedico aos meus pais que me dão todos os milhos que preciso para continuar a seguir meu sonho de ser pipoca...

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Professora Felícia Johansson por aceitar a me orientar nessa empreitada. E as professoras Simone Reis e Giselle Rodrigues por serem tão solícitas ao meu pedido de compor a banca avaliadora do presente trabalho. As três professoras são grandes responsáveis pela minha formação e verdadeiras inspirações profissionais.

Agradeço aos meus pais Vera Lúcia Horta Paiva e Rubens Pedrosa Paiva Filho. Obrigada por me aturarem antes de todas as estreias e me darem todo apoio para a construção da minha carreira. Agradeço aos meus irmãos Daniel Tito Horta Paiva e Luiza Horta Paiva por sempre estarem presentes na plateia e depois tecerem críticas sinceras aos trabalhos por mim realizados.

Às minhas famílias Horta e Paiva pelos almoços de domingos e demais encontros familiares proporcionando o amor e carinho que estruturam minha condição humana.

À minha família do coração, as minhas amigas do bolo de fubá: Ana Elisa Vicentim, Camilla Fernandez, Ingrid Soares, Valléria Cabral. Vocês foram essenciais na minha formação. Obrigada a todos meus amigos queridos, galera do cineminha, o grupo das sessions e demais amigos que guardo no coração.

Agradeço ao Departamento de Artes Cênicas, aos meus colegas e em especial aos professores: Fabiana Marroni, Fernando Marques, Fernando Villar, Bidô Galvão, Luciana Hartman, César Lignelli, Sônia Paiva, Cyntia Carla, Soraia Silva e todos os professores que foram responsáveis para a minha formação artística e acadêmica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I	10
1.1 Improvisos	10
1.2 Escrita Automática	13
1.3 Linha da vida.....	16
CAPÍTULO II	19
2.1 Quem é Katyanne?	19
2.2 Brunna, a emergente.	20
2.3 Comichidades da personagem.	23
2.4 A mulher animal	26
CONCLUSÃO	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	29
ANEXO 01	30

“Milho de pipoca que não passa pelo fogo, continua a ser milho para sempre!”

Rubem Alves

INTRODUÇÃO

A criação de uma espiga de milho:

Da terra concebida

Colhida pela vida

Devorada por leões

Do Milho, Katyanne

Que da Vida se fez Brunna

Devorada por varões

Três espigas foram comidas

Das três não resta muito

Ao menos o intuito

De fazer rir a construção

O presente trabalho consiste em uma compilação teórica e analítica sobre a criação da personagem Katyanne, desenvolvida por mim no espetáculo de formatura da Universidade de Brasília, no primeiro semestre do ano de 2015. Katyanne faz parte do espetáculo 3x4, orientado pela Professora Giselle Rodrigues.

Para a conclusão do curso de bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília foi requerido aos alunos que montassem uma peça cênica e escrevessem uma monografia sobre o processo desenvolvido e apresentado. Para tanto, foi necessário cursar cinco disciplinas: Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, Projeto de Interpretação Teatral um e dois e Trabalho de Conclusão de Curso um e dois.

Na primeira etapa do processo, tivemos a orientação da Professora Nitza Tenemlat. O primeiro passo foi unir o grupo das pessoas que estavam cursando a

mesma disciplina para decidir, em conjunto, o que seria feito para a montagem da diplomação.

Para orientação do projeto teatral optamos por convidar os professores Fernando Villar e a Giselle. A sugestão deveu-se à confluência de desejos: Trabalhar uma montagem com cenas de dança, inserções, atuações verossímeis, texto autoral e estética da arte contemporânea.

Após o primeiro semestre de montagem, percebemos os riscos que assumimos com esses desejos. Explico: foi desejo da turma também assumir a montagem com texto autoral, e por isso, investimos muito o tempo na criação das cenas e estipulação do roteiro.

Conforme pesquisávamos, tentávamos gerar um interesse que abarcasse a vontade da maioria. Em um dado momento do semestre, encontramos a sala dividida em praticamente dois interesses de pesquisa: sobre prostituição e sobre as mazelas do ser contemporâneo. E, ainda, um terceiro grupo com as duas opções como desejo, que era o meu caso. A orientadora, também na condição de conciliadora, sugeriu que não desistíssemos das pesquisas até ali desenvolvidas e nos apresentou a seguinte pergunta que poderia juntar os dois universos: Em que momento as pessoas se prostituem?

Com o mote para a criação definido, passamos para o semestre seguinte com o desafio de montar um espetáculo com textos autorais. Os orientadores utilizaram diversas dinâmicas que nos capacitaram à criação das cenas. Com isso, conseguimos apresentar maioria das cenas no final do segundo semestre de 2014.

Uma das resoluções dramatúrgicas que precisava ser resolvida era a respeito da Katyanne, minha personagem. Houve um acidente durante os ensaios e lesionei o joelho. Fiquei um tempo sem poder andar e minha recuperação foi delicada. Em razão do acidente, como solução, decidimos pela morte de Katyanne, o que isentaria ela de algumas cenas que pudessem comprometer minha recuperação.

Outra escolha feita para montagem foi a opção de cenas que aconteciam concomitantemente no palco. A intersecção das cenas contribuiu para uma nova estética do espetáculo, colaborando com a ideia de união entre as poéticas. Algumas vezes, uma cena com cunho mais verossímil unida a outra com uma estética de interpretação mais simbólica.

As mudanças de formatação que foram feitas para o Projeto de Interpretação Teatral Dois, colaboraram com os desejos da turma sobre a montagem: a trama da

peça 3x4 é uma seleção de trechos da vida de cada personagem. Não pretende, enquanto dramaturgia, esclarecer os caminhos anteriores e posteriores das histórias das personagens. O desejo é tratar o público como voyeur das cenas.

O nome do espetáculo conceitua a decisão dramatúrgica de mostrar ao público uma parte da história da vida de cada personagem, assim como em uma foto 3x4 que revela unicamente a face e parte do corpo do fotografado. Os temas tratados por cada personagem, embora não dessem subsídios concretos de uma vida anterior e posterior à trama, eram temas que caracterizavam a identidade de cada um. Identidade essa que porta uma imagem em 3x4.

CAPÍTULO I

MODO DE PREPARO PARA COZIMENTO DA ESPIGA DE MILHO

A formulação da personagem Katyanne ocorreu no período de oito meses, mais especificamente. Embora o processo da diplomação seja arquitetado em três semestres, o levantamento da personagem Katyanne começou em torno de Setembro de Dois Mil e Catorze e terminou ao final da última apresentação dia Dezesesseis de Maio do ano seguinte. Isso porque utilizamos o primeiro semestre, ministrado pela Professora Nitza Tenemblat, para decidir e entender o que era urgente falar para nós na nossa peça de formatura. Já no segundo semestre pesquisamos e tentamos levantar cenas sobre o tema escolhido, a prostituição.

O segundo semestre ministrado pelo Professor Fernando e pela Professora Giselle iniciou com exercícios que propiciavam a nossa criação: improvisos com a turma, escrita automática, linha da vida dos personagens, movimentações intuitivas, entrevistas e muitas ideias do que poderia vir a ser a Katyanne. Além disso, contamos com cada pesquisa individual acerca do tema escolhido. Ao dessa monografia falarei sobre aspectos de composição da minha personagem, com isso destino os três tópicos a seguir a três experiências que considero como cruciais para a formação da peça.

1.1 Improvisos

Para Patrice Pavis “A improvisação é a técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação.”(2011, p. 205) Pavis também grifa que a *Comedia dell’arte* foi um dos estilos teatrais que mais utilizou a improvisação para composição de textos teatrais. A montagem do espetáculo “3x4” foi uma composição das diversas cenas que surgiram no improviso. Por se tratar de uma peça construída sem um texto dramaturgico base, e com personagens sendo criação autônoma de cada ator,

muitas vezes no “calor da ação” do improviso é que conseguimos solucionar lacunas e resolver conflitos das personagens.

Os jogos de improviso foram feitos basicamente a partir de dois pontos, para a composição de cenas e de células corporais de movimentações. Para a composição das cenas, as personagens eram inseridas em contexto com quais os personagens deviam se confrontar, assim as personagens acabavam por encontrar seus próprios caminhos de ação. Conforme aconteciam os improvisos, as facetas das personagens foram se moldando, compondo e criando narrativas e relações entre as mesmas.

Para Jacques Lecoq a improvisação é produto da “reinterpretação” do artista. A reinterpretação ocorre quando o ator reconstitui de maneira mais simples os fenômenos que permeiam a vida, o mais fiel possível à verossimilhança. Já a interpretação vem mais tarde, quando o ator conscientemente define uma forma de atuação para a personagem trabalhada. (2011, p.59)

Uma cena que foi estruturada primordialmente por uma situação de improviso foi a chamada “Encontro Privê”(Figura 01), ao qual Antônio Carlos, personagem do Paco Leal, chamava garotas de programa para o escritório e para ter um encontro privado com as meninas. A Cena desenvolveu-se até sua conclusão, por meio da “reinterpretação”. Os pormenores da cena e relação entre as personagens foram posteriormente roteirizadas, já na fase da interpretação.

Figura 01



Foto: Tiago Mundim. Cena “Encontro Privê”

Outro elemento que foi possibilitado por meio da utilização de improvisos, foi a criação de “células corporais” de movimentações. Que recebeu a denominação para significar as micro coreografias criada por meio de improvisos a partir de estímulos de movimentação. A primeira fala da minha personagem na peça, por exemplo, foi elaborada a partir de um exercício de movimentações e improvisos.

Ainda nos nossos trabalhos de Agosto, mais especificamente no dia 25 de Agosto de 2014, houve uma aula à qual iniciamos o ensaio com aquecimento corporal a partir da articulação da pélvis, o estímulo de movimento, no caso, era: possibilidades de movimentos com a pélvis. Estávamos dançando e criando a partir das inúmeras de formas de movimentos que podiam se criar, quando percebi e insisti em uma repetição em especial. Com a pesquisa de movimentos encontrei um chicote com a bacia. O movimento, por ele só, não aludia à força e a resistência física. Porém ao agregar à movimentação a cadência da repetição, a significação criada era potente para minha criação. Com a repetição encontrei uma coreografia interessante que emulsionava a personalidade da personagem. Esse trabalho da repetição me remeteu a uma experiência com uma das grandes pesquisadoras de *Viewpoints* em Brasília.

Viewpoints é uma compilação de características de movimentos que foi Inspirado na *Judson Church Theater*⁴, ocorrido em 1960, em que um grupo de artistas buscava criar alternativas para manifestações convencionais. Os *viewpoints* foram condensados por Anne Bogart e Tina Landau (2005), como um processo aberto que oferece meios que permitam ao artista cênico a percepção e melhor compreensão da dimensão psicofísica de suas ações.

“Este método aborda nove diferentes ‘Pontos de Vista’ físicos (Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia) e seis vocais (Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre) para que o mesmo possa estruturar um processo de improvisação estabelecido na relação tempo-espço.” MARTINS, Letícia *Viewpoints e educação somática: conexões a partir de uma prática cênica*<http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/leticia_sandrameyer.pdf>

A pesquisa dos chamados “pontos de vista” é uma das possibilidades de criação das dramaturgias contemporâneas porque é uma compilação do que já foi estudado no teatro, nas composições musicais e na dança, principalmente, a contemporânea. No contexto, A repetição do movimento em ritmos e fluências diferenciadas é o que fez a movimentação preencher-se de sentido. Para desenvolver a composição, a orientadora do projeto solicitou-nos que colocássemos frases ou estímulos vocais nas células corporais criadas, então resgatei a frase dita por uma prostituta sobre sua profissão: “Eu não saio dessa vida por causa de ninguém exceto eu”. A frase foi dividida por sílabas e a cada. Assim foi criada a primeira partitura corporal da personagem.

Posteriormente para agregar personalidade da personagem na ação, agregamos o sotaque desenvolvido e o adicionamos elementos linguísticos que comporiam a criação. Com orientação do Fernando sobre a célula a frase se desenvolveu da seguinte maneira: “Eu/ num/ sa/ io/ de/ ssa/ vi/ da/ por/ cau/ so/ de/ nin/ guém/ a/ num/ ser/ por/ cau/ so/ d’ eu”. E a cada barra utilizada na escrita, entende-se que o movimento de chicote com a pélvis era feito.

As criações foram sendo influenciadas umas pelas outras. Algumas cenas de ligação foram necessárias para a sutura do texto e a maioria delas foi criada também, a partir dos improvisos. Algumas cenas foram escritas pelos integrantes do grupo, e embora o texto estivesse previamente criado, com falas predefinidas, houveram adição de elementos surgidos por meio de improvisos.

1.2 Escrita Automática

Houve alguns dias em que os aquecimentos e os trabalhos que já havíamos criado não eram suficientes para a composição do roteiro geral da peça. Em outros momentos, sentíamos falta de estruturas mais consistentes para as de personagens. Com ímpeto de solucionar essas lacunas, provocar os estudantes a produzir mais e para liberar a nossa criatividade, a Giselle nos propôs um exercício de escrita automática.

A escrita automática foi um recurso muito utilizado pelo movimento do surrealismo na literatura. O surrealismo utilizava dessa forma de escrita para produção de

contos, poemas e obras literárias no geral (Azevedo e Ponge 2008 pg.1). A técnica consiste em escrever as imagens, falas, palavras soltas e o que mais surgissem no momento da escrita. É necessária uma grande concentração e também é importante não boicotar as ideias que fluem através do exercício. A intenção é que a escrita seja articulada como o próprio pensamento, ou como o termo inglês sugere uma *Brainstorm*². Não precisa ter uma sequência lógica de falas, não precisa ter a lógica da verossimilhança.

Para a execução desse exercício a orientadora conduziu-nos primeiramente a um estado de concentração; pediu que nós imaginássemos um lugar vazio e começou a fazer algumas perguntas. Depois ela indicou que em nossa criação deveria, em algum momento, aparecer outro sujeito ao qual devíamos iniciar uma conversa.

Esse exercício acabou sendo para turma em geral como uma terapia, pois angústias e desejos foram mais retratados naquelas folhas de papel. Porém, meu colega de classe, o Cristhian, elaborou uma conversa com uma vaca, que usava meia-arrastão. A imagem nos causou riso, mas não trabalhamos imediatamente com o resultado do exercício. Exceto a Tham Borges que trabalhou imediatamente com o resultado, o elemento que surgiu para ela foi um peixinho de aquário. A Betsy, a pequena peixe de aquário tornou-se, na trama, a melhor amiga e animal de estimação da sua personagem, a Susy.

A peixe-fêmea de aquário era a materialização do que a personagem Susy realmente sentia. Uma vez que ela era a secretária particular de um homem muito rico e bastante hostil. Seu local de trabalho se resumia a um cubículo com uma mesa cheia de relatórios e acessórios eletrônicos. Sua maior diversão era pedir comida e comer no local de trabalho. A vaca reforça os inúmeros nomes pejorativos que uma prostituta pode receber além de vaca: mulher da boa vida, puta, *kenga*, piranha, cachorra, vadia, vagabunda... A imagem da vaca é a própria degradação da vida dessas mulheres, a meia arrastão é um elemento irônico que distorce a natureza emprega a vaca e distorce também a função sensual da vestimenta.

Posteriormente, a meia calça-arrastão surgiu enquanto elemento da vestimenta das garotas de programa da peça. Com objetivo estético de união do núcleo e distinção para com o outro núcleo.

Figura 02



foto: Tiago Mundim

Conforme a figura 02, a Katyanne usou sua meia, localizada na parte superior do corpo, usada por baixo do sutiã aludindo a uma segunda pele.

Assim dependendo da personalidade a meia calça estaria diferenciando as personagens conforme o estilo de roupa. Por exemplo: a Katyanne é briguenta com uma personalidade forte e muito tensionada na parte superior de seus membros. Com isso a blusa enrijesse a postura e traz uma sensação de mais força para a personagem. A Natasha, a personagem travesti, embora tenha uma composição dual entre o feminino e o masculino, é muito sensual e precisa que os elementos estéticos reforcem o feminino. Por isso, a meia calça dela era utilizada na parte inferior empregando textura e volume à silhueta.

A vantagem da execução desse exercício, além dos exemplos paupavéis previamente citados, foi a diversificação das estruturas lógicas das narrativas elocubradas. Ou seja, o exercício possibilitou a criação de elementos simbólicos, que abarcaram significância requerida por meios de metáforas. Ropeu-se a linha cronológica e autojustificativa que estamos abordando até esse decisivo ponto.

1.3 Linha da vida

Um dos exercícios ao qual atribuo grande importância para a construção da Katyanne foi o exercício da linha da vida. A “Linha da vida” do personagem é um exercício elaborado pelo Professor Fernando Villar que tem como intuito contar a história de vida de uma personalidade. A vida de cada um é contada de acordo com a passagem dos anos, e a cada ano é ressaltado alguns pontos mais decisivos de cada etapa da vida. Os anos são contados pelo condutor e é importante que a música seja mais um fator de inspiração para a história contada.

Para esse exercício a sala é dividida em “raias” imaginárias às quais os alunos não podem ultrapassá-las. Cada aluno tem o espaço de uma raia para a execução do exercício, podendo locomover-se para frente e para trás conforme a necessidade individual da representação da autobiografia. Para iniciar a linha da vida, os atores devem começar encostados nas paredes, ou como for convencionado previamente, e o exercício termina para o participante quando o guia anuncia a sua idade atual. Ao som de alguma música escolhida pelo guia, a contagem normalmente começa do momento da fecundação até o nono mês de gestação, a partir do nascimento a contagem pula de anos de vida: um ano de vida, dois anos, você com três anos... E assim sucessivamente, a contagem para na idade mais elevada dentre os participantes.

Se para iniciar o exercício os participantes começam encostados na parede, ao final dos anos contados, o ator deve deixar o espaço de ação (as raias) e posicionar-se junto aos espectadores. Durante a representação da autobiografia os autores podem percorrer todo o caminho da raia e retornar a parede quantas vezes forem necessárias. Esse exercício teve a sua criação em workshops e aulas de performances, e foram utilizados para contar a trajetória de vida dos integrantes e com ele tenta-se desvendar os pontos cruciais da vida de cada um. As regras dessa dinâmica podem ser alteradas de acordo com a necessidade, como os locais de início e a onde e como devem ficar os participantes ao final da contagem.

Histórias anteriores e as justificativas da minha personagem foram, para mim, melhor assimiladas após a execução deste exercício que estimula a imaginação, e com isso favorece a arte da criação. Esse exercício é indissociável ao método

de criação de personagem e preparação do ator segundo Constantin Stanislavski. Embora o exercício não tenha uma relação direta com o método Stanislaviskiano por ter sua origem na Performance, por trabalhar com histórias autobiográficas e não com personagens de dramaturgias, originalmente. A elaboração do paralelo entre o método do Teatrólogo surge para mim, por dois pontos por ele ressaltados como cruciais para a construção da personagem: as memórias emotivas e a imaginação.

As memórias emotivas, ou memórias da emoção recebem um capítulo especial no livro do Stanislavski por ele considerar inerente o trabalho com as memórias pessoais para os atores. Ao interagir com exercício e compor a linha da vida da personagem era comum a nós que, mesmo que inconscientemente, fizéssemos uma observação da nossa própria vida, utilizássemos reações e criássemos uma lógica familiar a nossa. Embora as histórias de vida e situações pré-estabelecidas das personagens sejam bem destoantes da nossa, buscamos em nossos registros responder aos conflitos de cada personagem.

Ou seja, para o Teatrólogo o ator deve se imaginar no lugar da personagem, em vez de ser um agente exterior a ele. Para isso, o mesmo propõe que o ator ao dedicar-se a um personagem pergunte a si próprio: “E se eu fosse a Katyanne?” Se eu tivesse tido a criação que ela tem, se eu tivesse a falta de informação e as características que se destacam nela, o que eu faria? E ao responder a pergunta estão, os atores, evocando suas referências pessoais, ainda que haja alguma diferença de intensidade da memória utilizada.

É passível argumentação contrária ao uso das memórias pessoais para interpretar um papel, pela possível desconcentração do ator no momento de atuação. Para que não haja maiores dúvidas quanto à objeção do uso das memórias pessoais, o autor dedica-se a explicar que as memórias são na verdade um “sexto sentido” para o ser humano. Ou seja, assim como os outros sentidos, ativa-se facilmente. Com os nossos ouvidos, também “ouvimos” nossas memórias afetivas. Tornando não a única formadora de reações mais somada, também, à imaginação e empatia. É interessante a observação feita por Constantin que o espectador é mais um a escutar com os ouvidos e com suas memórias afetivas.

Para Stanislavski é por meio da imaginação que se cria a arte, segundo ele, uma peça de teatro é um produto de tudo o que o dramaturgo imaginou. E para a atuação o ator também deve estar com sua imaginação ativa, já que em textos dos dramaturgos não existem ali todas as indicações. A imaginação está presente no teatro a todo o momento, em primeiro para o ator que deve imaginar-se ativamente nas situações de suas personagens, e aos espectadores que de acordo com as convenções da peça devem imaginar para que o fluxo teatral aconteça.

Para a utilização desse exercício em nossa disciplina o Prof. Fernando orientou que fizéssemos a linha da vida da história de cada personagem. Embora ainda não tivéssemos todos os elementos das memórias da personagem, essa foi uma grande chance para que nós pudéssemos criar. Isso porque o exercício tem um carácter propositivo que encoraja a criação de histórias e estimula a imaginação.

Por esses traços surgidos através dos exercícios mencionados, considero crucial esse estudo analítico posterior. Enquanto integrante da montagem não consigo dissociar o resultado ao qual chegamos desse processo exposto no presente trabalho. Três movimentos arquitetados juntamente que trouxeram os aspectos base da montagem: histórias de vida de cada personagem, células de movimentações, cenas que surgiram da interação das histórias e os elementos subjetivos e empregados também, na estética.

CAPÍTULO II

UMA ESPIGA CHAMADA BRUNNA, A KATYANNE.

2.1 Quem é Katyanne?

A Katyanne é a personagem que eu criei para peça 3x4. Ela nasceu no interior do Brasil em uma cidade rural, cresceu em uma fazenda e viveu por lá até seus 18 anos. Na fazenda existiam outras famílias e a Katyanne pôde experimentar, embora escondido, um amor. Ela entregou-se para Josuel e acabou mais tarde, sendo revelado para ela que ele teria um filho com outra mulher. Após a decepção e a pressão familiar para que ela arranjasse um marido, Katyanne fugiu de casa para cidade. E prometeu, para ela mesma, ganhar muito dinheiro e voltar para resgatar seus pais. Ao chegar à cidade, sem dinheiro, Katyanne tentou arranjar trabalhos de garçoneiro e caixa de supermercado, mas por não ter formação não conseguiu nenhum emprego.

Na cidade, ela passou por momentos de muito medo, mas Katyanne sempre se defendeu com muita briga e nunca foi uma mulher que deixasse seu medo aparecer. Em uma tentativa de voltar para sua casa por falta de oportunidades Katyanne avistou uns meninos de rua roubando uma menina indefesa, agiu por impulso, acabou afastando os meninos e impedindo o roubo. A menina era a Jenifer, personagem da Thaísa Taguatinga, e convidou a Katyanne para trabalhar com ela como prostituta. Katyanne começou a morar junto com a Jenifer, mas resistiu em entrar na profissão. Sem dinheiro algum, mas com muita vontade de se tornar independente, Katyanne decide que vai ser prostituta, e tenta acreditar que aquela é a sua melhor opção.

É exatamente após essa decisão da vida de Katyanne que a peça se inicia. Como já dito anteriormente, a peça consiste em um recorte da vida das personagens. E o que é revelado ao público da sua trajetória anterior não é mostrado diretamente no palco. Então a personagem é uma mulher, que está em uma situação não confortável. Ela se apresenta na defensiva e querendo acreditar que ali é o lugar dela, logo na sua primeira aparição.

É uma mulher muito ingênua, que a qualquer situação de perigo aciona sua personalidade briguenta e masculinizada. Por ter vivido toda sua vida no interior

tem um vocabulário diferente das outras meninas. Ela tem muita fé, e acredita em valores ensinados por seus pais. Existe entre ela e as outras garotas de programa um choque cultural nítido.

2.2 Brunna, a emergente.

A primeira cena da personagem, que foi criada, representava a Katyanne chegando ao núcleo das prostitutas (Figura 03: As prostitutas). A Jenifer foi quem a introduziu a esse mundo, como previamente citado. Na cena as meninas a tratam com hostilidade por ser diferente e não ter o perfil que se espera de uma garota de programa. A Jenifer sugere que Katyanne crie um nome fictício.

Figura 03



Foto: Tiago Mundim

Um dos instrumentos que utilizamos para a formulação das personagens, do núcleo das prostitutas, foram algumas entrevistas nas ruas com as profissionais do sexo.

As prostitutas que entrevistamos trabalham na via W3 Norte, de Brasília. Elas reportaram a nós que por terem optado por tal ofício, sofrem muito preconceito e

são suscetíveis, também, a sofrer violência e furto praticamente todo dia. Por isso elas elaboraram um “esquema” de aceitar fazer o programa só no quarto que alugam para o trabalho e o pagamento, ou parte dele, é entregue a uma colega antes do programa para não acontecer delas “levarem o cano”. Ao conversar com elas e apresentar nossa proposta perguntamos: Qual a razão para elas usarem os nomes fictícios? “Não ser reconhecida, né? Isso aqui é meu trabalho, amanhã eu acordo e sou outra pessoa” explicou a Amanda.

A Amanda contou que a personalidade dela mudava bruscamente ao trabalhar na noite. Elas não se familiarizam com os nomes pejorativos que dão para elas, preferem ser chamadas de “Garotas de programa”. E que o nome fictício é uma forma de proteção a sua identidade na vida diurna. Para que se um cliente a chamar pelo nome, enquanto não estiver trabalhando, ela possa não “reconhecê-lo”. A W3 tem um contexto que é diferenciado de outros lugares que estudamos e analisamos, há lugares mais precários e sem estrutura de trabalho. As mulheres, de lá, estão estruturadas nesse esquema que beneficia a condição de trabalho, ao menos no essencial.

Desde que optei por desenvolver o trabalho, a questão do nome fictício foi um grande motivador. Porque eu poderia usar desse disfarce de personalidade para criar uma metalinguagem na criação da personagem. A qual a minha personagem teria uma personagem. O nome Bruna foi sugerido pela colega que a convidou a entrar para prostituição, no momento em que ela é apresentada ao grupo. E na verdade, veio em tom de chacota como uma comparação à Bruna Surfistinha. Katyanne anuncia a todos que seu nome seria “Brunna” com dois “enes”, exige.

Por ser parte de uma estrutura familiar alienada, a qual tem a Televisão como maior formador referencial, o sonho da personagem sempre foi ser rica, uma mulher poderosa e influente; seu nome próprio sugere esse padrão. O estrangeirismo do nome, que tem as letras “K” “Y” e a dupla “NN” sugere essa influência sob a sua personalidade. Estrangeirismos são elementos de Línguas estrangeiras que adentram a Língua Portuguesa Brasileira. Antônio Elias Lima de Freitas defende, em seu artigo a respeito do tema, que o modismo de elementos estrangeiros advém não somente como consequência da globalização, mas também como forma de demonstração da influência econômica dos Estados

Unidos no Brasil. Discorre “[...] e no momento, o inglês impera em todo o mundo civilizado, levando a língua e a cultura envoltas em um sistema financeiro. Os estudos iniciais básicos provaram que a mídia é a grande patrocinadora para que tais fenômenos possam acontecer.”.

A metalinguagem proposta é um elemento detalhe na construção, porque a Brunna não tem, concretamente, uma postura diferente da Katyanne. Na verdade enquanto a Katyanne está se apresentando como Brunna suas características apontadas anteriormente como meio de defesa, são exaltadas. E como dito antes, como forma de defesa ela arma sua guarda para atacar, tem a voz muito grossa e muitas vezes se masculiniza para demonstração de sua força.

Como ainda não adquiriu experiência para profissão e percebe que é muito diferente das outras, um dos elementos corporais da criação é a imitação de movimentos das outras mulheres. Por ser um elemento típico da comédia, a imitação acaba por somar para uma construção cômica.

Figura 04



Foto: Tiago Mundim

2.3 Comichidades da personagem.

Desde o primeiro momento da criação existiu a vontade de tratar também com humor a temática da prostituição. Com as pesquisas levantadas e temáticas abordadas pelas minhas colegas, senti uma necessidade de contribuir com a suavização do assunto.

Além do elemento de imitação citado no tópico anterior, trabalhei com elementos linguísticos e corporais para sustentarem a sua característica cômica. Katyanne é “uma estranha no ninho”, se comporta diferente das suas colegas, ela fala diferente e não tem, assim de imediato, perfil para ser uma garota de programa. Buscando na teoria subsídios para fomentar a pesquisa do trabalho cômico encontrei nas citações sobre comichidade, de Vladimir Propp, características semelhantes à construção da Brunna.

Toda a construção da Brunna foi voltada em elementos distintos ao clichê de uma garota de programa: movimentos sinuosos, vozes aveludadas e outras semelhanças a mulheres expostas na mídia como objeto sexual de desejo masculino. A Brunna, contudo é diferente, além de tentar se assemelhar a elas e não conseguir, como já citado, a personagem é composta de elementos que aumentam mais essa diferença. De acordo com Propp, a particularidade ou estranheza de uma pessoa em relação ao meio ao qual ela está inserida pode torna-la ridícula. E o ridículo é desforme e, portanto cômico, diferentemente do sublime.

Por exemplo, o sotaque da Brunna é um elemento que se tornou cômico. Apesar de ter sido uma criação intuitiva, encontrei em Propp o embasamento que buscava, pois para ele a Língua pode constituir um arsenal muito rico de instrumentos de comichidade e zombaria. Utilizei o percalço da zombaria e trabalhei de ironicamente com as palavras. Construí com a falta de repertório linguístico da personagem, frases que trouxeram um teor cômico como, por exemplo, “Eu sou retilínea” ao dizer que era uma pessoa correta (para mais exemplos vide Anexo 01).

Além do jogo com as palavras, trouxe aspectos linguísticos do interior do Goiás que fazem divisa com Minas Gerais. O qual ocorre junção de palavras assim:

“Cês daqui são diferendimais” ao dizer que as meninas da cidade eram muito diferentes do que as meninas de onde ela vinha. Acentuei o “r” puxado igual ao do interior e também adicionei alguns erros de concordância como: “eu tenho minhas moral”.

Propp entende que os elementos da Língua podem se tornar cômicos porque refletem as imperfeições do pensamento de cada pessoa. E a ignorância, se não é trágica, só pode ser cômica.

É importante ressaltar elementos físicos da personagem e como eles contribuem com a formulação cômica da mesma. A comicidade da natureza corporal para Propp é quando ocorre a correlação entre a natureza física e aspectos interiores ligados à personalidade. (1992 p.46) Ou seja, quando a construção corporal cria uma relação direta ao que se pretende enquanto personalidade. Por exemplo: é engraçado quando a Brunna, para mostrar sua força, imbuí traços naturalmente masculinos e acredita que assim ela impõe temor. A relação da masculinidade na construção da personagem é relacionável ao nível de inocência. Isso porque a realidade a qual ela compreende é dos homens falarem mais altos e mulheres subservientes.

O humor que a personagem desempenha-se ora pelo riso inocente e ora pela ironia. O riso inocente é resultado de elementos de natureza puramente cômica, como seu sotaque, por exemplo. É engraçado por ser diferente e por expressar imperfeições à Língua Portuguesa, como explicado. Já a ironia, define D. C. Muecke que é o termo reduzido a qualquer forma de autoconfiança ou ingenuidade. Que existe para existir a ironia existe uma dor em todo tido de divertimento (1995, p.19).

A autoconfiança da Brunna é cômica pelo fato de ser superestimada. As personagens não a temem e pelo contrário fazem dela motivo de zombaria. A cena “Porca”, por exemplo, é uma cena que a Brunna chega da rua indignada com a personagem da Suélem Araújo, por a colega ter espalhado que a Brunna “topava de tudo”. Com passos nervosos a Brunna ataca a Gabi, e em meio a xingamentos ingênuos, agarra o cabelo dela até levá-la ao chão. A proferida notícia que a Brunna “topa de tudo” é uma chacota da Gabi à Brunna, já que a Brunna se orgulha em dizer: “Eu tenho minhas moral, tem coisa que eu num faço

não, num deito com dois homem de uma só vez, não vou com mulher e nem com bicho, o resto a gente conversa.” Demonstrando novamente a ironia da personagem que tem o perfil ser a que ninguém se sente ameaçado.

Figura 05



Foto: Tiago Mundim

Embora o cunho conflituoso da cena não se espera que o público fique unicamente apreensivo pela briga, mas que também, suscite riso. Isso porque a cena tem atributos irônicos e cômicos.

A Katyanne é uma personagem com tessituras de comicidade explícitas, mas não é uma personagem que é cômica por unanimidade, a personagem é para mim, resultado da confluência de desejos dramatúrgicos. E debate, ainda que indiretamente, questões sociais muito precárias da política brasileira.

2.4 A mulher animal

“Vocês que fazem parte dessa massa

Que passa nos projetos do futuro

É duro tanto ter que caminhar

E dar muito mais do que receber

E ter que demonstrar sua coragem

À margem do que possa parecer

E ver que toda essa engrenagem

Já sente a ferrugem lhe comer

Êh, o ô, vida de gado

Povo marcado

Êh, povo feliz!”

Ramalho, Zé 1980

A relação da personagem com animais é ressaltada em diversos momentos da peça. Assim como o animal, Brunna usa o ataque para se defender. “Num durmo com bicho” ao expor o quê ela não faz em um programa; ao proferir xingamentos, como caso da cena “porca”, exalta a referência: “Porca, Galinha, sua galinha vou quebrar o seu pescoço como eu faço com galinha no molho pardo, Gabi!”, em dado momento da rinha.

Ao falar sobre a construção de um corpo poético, Jacques Lecoq menciona o estudo do animal como elemento de criação. Observa o quão particular é a dinâmica dos animais em diversas situações e assinala que essas particularidades podem enriquecer a representação dos personagens. (2010 p.138)

A personagem é uma criação fictícia, mas não é fantasiosa. Para Stanislavski a diferença de uma criação imaginária para uma criação fantasiosa, é que a primeira pode existir já a fantasia inventa coisas que não existe. (2011 p.88) Foi imaginada por mim e contribuições da orientação e de colegas, mas a Katyanne é uma personagem que poderia existir.

A comparação da prostituta com a vaca surgiu de um elemento filmado, elaborado pelo Cristhian, que uma prostituta ficava de quatro e leite saía dela. Foram retirados inúmeros baldes de leite e como saiam pela parte inferior da mulher, aludia a ejaculações. A imagem filmada contribuiu também com a criação da cena, onde as mulheres se posicionavam de quatro, iguais a vacas, só que ao invés de tirar o leite elas cuspiam leite. Essa cena foi chamada “delírio” por tratar os desejos das prostitutas: o desabafo.

Por outro lado, em alusão à musica de Zé Ramalho, a identificação da Katyanne ainda é maior quando se reconhece a sua vida pequena e miserável, conduzida pelo destino e pela força dos poderosos. Faz parte dessa massa marcada e não reconhecida.

CONCLUSÃO

O espetáculo 3x4 derivou de um processo extenso de três semestres a partir do momento da união dos alunos que estavam cursando essa disciplina. A elaboração da dramaturgia acabou gerando conflitos de desejos entre esses que diversas vezes se confrontavam.

Ressalto a importância de uma dramaturgia previamente estruturada, principalmente para o projeto de formação de atores. Pelo desafio de criar uma peça autoral e colaborativa de onze alunos que tinham ideias divergentes. A universidade na condição de formadora da cena teatral brasileira peca, em minha opinião, por não ter pelo menos uma disciplina de dramaturgia. E por isso, quando confrontamos desafios dessa natureza, nem sempre sabemos nos articular, desenvolvendo um trabalho sem unidade.

Agradeço mais uma vez a Orientadora Giselle que resistiu conosco e que em toda aula fez questão de nos passar conhecimentos e correções de atitude. Aprendi muito com as suas preparações corporais e hoje sinto uma grande diferença na relação com o corpo em cena e fora de cena.

Termo esse trabalho e consigo identificar a minha trajetória na criação. Trabalhei com elementos que eu tenho um grande interesse, inclusive com a dramaturgia. E aprendi sobre técnicas de formatação de roteiro quando tentei desenvolver, junto com a turma, um trabalho de “dramaturgista”; tentando articular as cenas e as posições que elas deveriam ficar.

E nesse estado de desvinculação com a Universidade, sinto-me preparada para dar seguimento ao meu trabalho profissional no teatro na condição de bacharel em interpretação teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

STANISLAVISKI, Constantin. A preparação do ator. 28. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

STANISLAVISKI, Constantin. A construção da personagem. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

MUECKE, D.C. Ironia e o irônico 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995

LECOQ, Jacques. O corpo poético Uma pedagogia da criação teatral São Paulo: Senac, 2010.

BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas, políticas 224pp. São Paulo: Cosac Naify

PAVIS, Patrice. Dicionário do Teatro 3ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011

PROPP, Vladimir Iakovlovich. Comicidade e riso São Paulo: Editora Ática S. A., 1992

MARTINS, Letícia. Viewpoints e educação somática: conexões a partir de uma prática cênica. Santa Catarina: Site UDESC, 2010 Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/leticia_sandrameyer.pdf> Acesso em Julho, 2015

ANEXO 01

(Textos da personagem por ordem de cenas)

GEME GEME: EU NUM SA IO DES SA VI DA POR CAU SO DE NIN GUEM A NÃO SER DEU! Cê tá ovino? Tô aqui mas é por poco tempo. Eu tenho minhas moral não deito com dois home de uma só veiz, não deito com muié e nem com bixo!

PUTAAA: (diálogo “vitrine”)

Brunna: É aqui? É? / katieanne, muito prazer ! / ôtro? / vou me chamar Gabrienne, eu serei a GABI! / Brunna ? só se for com 2 n.

PRIVÊ :

Cena com Antônio: Cê mi desculpa seu antonio, isso eu num faço não!

Cena com Suzy: Eu gosto de sonho Suzy!! / Uai Suzy cê se gosta muié tambein? / ah mas ceis são pessoa diferentedimais, eu nunca que experimentei e sei que não gosto! / *Achei graça dela comer sonho sem açúcar!*

PORCA :

PORCA PORCA NOJENTA PORCA NOJENTA GALINHA SUA GALINHA EU VOU QUEBRAR SEU PESCOÇO COMO EU FAÇO CUM GALINHA NO MOLHO

PARDO GABI! Lambe piriquita chupa ostra! // Cê viu jeny que que ela ispaio la em baixo? Ela disse que eu topava de tudo, mas eu sô retilínea / eu vim de famiia, tive um pai e uma mae que me ensinaro tudo. Eu vim de famiia e to saindapista / Um deputado, disse que assim que desse eu podia trabiar la na casa dele, ei é rico! E foi eleito! / Brunninha não que meu nome é Katieanne!

DELÍRIO :

Cê vai vê Gabi : vou ganha mui dinheiro, vou ser rica! E quando eu for rica eu vou ter uma casa toda branca, cherosa, com uma mesa tão grande e cheia de comida, e assim qui nem nas novela eu só vo cumê só o melãozin. Eu vou ter uma muié pra me servir, ela vai ser meio robô aí eu vo pergunta : como tá a comida? E ela vai dizê “tá bão” e o tempo “vai chover” a muié vai me vestir botar as manga, vai ter um pomar dendicasa! EU NÃO VOU QUERER SAIR DAQUI! “com licença eu sou a senhora Katieanne, com liçenca? Faz favô? Eu não apanho e nem bato mais, minha moeda agora é otra! Com licença ? faz favô?